Título do artigo

A *atuação* em Gracias Señor: apontamentos sobre a liberação sexual numa proposta de ativismo estético-revolucionário.

Title

Atuação in Gracias Señor: notes on sexual liberation in a proposal of aesthetic-revolutionary activism.

Resumo

Em 1972, o grupo Oficina estreou Gracias Señor. Este trabalho desconsiderou pressupostos que organizavam uma noção tradicional de teatro, o que resultou no rompimento com o cosmo ficcional e, consequentemente, em outras perspectivas para o ator, para a personagem e para o espectador. Sem o contexto ficcional, a personagem foi tratada como processos de subjetivação do *performer* que, em ação, experimentava alternativas frente às estreitas possibilidades impostas por circunstâncias políticas, econômicas, morais, comportamentais, estéticas, etc. que o cercavam. Esta figura, nomeada por *atuador*, deveria seduzir o público ao mesmo exercício. Neste projeto, ganharam importância práticas sexuais com limites expandidos se comparadas à norma, a fim de liberar uma demanda libidinal entendida como reprimida. Essas experiências integravam uma vida comunitária em que era possível, sem censuras, explorar uma série de práticas coletivas e libertárias afinadas com a contracultura da época. Por fim, o artigo procura apontar como o investimento na liberação sexual dos *atuadores* participou de uma proposta de ativismo político em cena ao integrar um guião de ações que guiava a peça, produzido a partir da totalidade das experiências realizadas naquela comunidade.

Abstract

In 1972, the Oficina group debuted Gracias Señor. This work ignored assumptions that organized a traditional notion of theater, which resulted in the break with the fictional cosmos and, consequently, other perspectives for the actor, the character and the spectator. Without the fictional context, the character was treated as subjectivation processes of the performer who, in action, tried alternatives to the narrow possibilities imposed by political, economic, moral, behavioral, aesthetic, etc. circumstances that surrounded him. This figure, named by *atuador*, should seduce the public to the same exercise. In this project, sexual practices with expanded limits compared to the norm gained importance to release a libidinal demand recognized as repressed. These experiences were part of a community life in which it was possible, without censorship, to explore a series of collective and libertarian practices in tune with the counterculture of the time. Finally, the article seeks to point out how the investment in sexual liberation of the *atuadores* participated in a proposal for political activism on the scene, taking part in a script of actions that guided the play, produced from the totality of the experiences realized in that community

Palavras-chave

Atuador; Teatro Oficina; Teatro político; Te-ato; Performance e sexualidade.

Key words

Atuador; Teatro Oficina; Political theatre; Te-ato; Performance and sexuality.

O Teatro Oficina, desde sua fundação em 1958[1], vem sendo responsável por algumas das mais marcantes e inovadoras criações do teatro moderno e contemporâneo brasileiro. A diversidade dessa produção nos permite olhar para a sua trajetória sob diferentes perspectivas. Uma delas encontra-se no fato do grupo brasileiro fazer de suas montagens uma ação de resistência à ideologia burguesa dominante. Isso determinou, entre outros procedimentos de encenação, uma relação palco e plateia cada vez mais franca e direta. É a partir deste enfoque que destaco a relevância da estreia de Gracias Señor (1972)[2]. Neste trabalho, o Oficina rompeu com uma noção tradicional de teatro, lançando-se a uma aventura criativa cujos resultados não apenas atualizaram o teatro brasileiro em relação às vanguardas da época, como também marcaram definitivamente as criações subsequentes do grupo. O artigo comentará uma outra concepção de ator adoptada naquele evento, o *atuador*, e o modo como, através dele, o Oficina investiu numa dissolução dos limites entre o palco e a plateia, chegando a estabelecer um contato erótico com o seu público. Em resumo, o *atuador* é um *performer* cujo processo de criação se deu a partir de uma vida comunitária onde foi estimulado um exercício libertário, envolvendo o corpo e a sexualidade, como estratégia de transformação de si mesmo e do contexto político/social que o cercava.

A investigação em torno do *atuador* começou em 1971, quando o Oficina encontrava-se mergulhado numa crise profunda: seus membros estavam interessados em dar respostas no campo estético à ditadura militar vigente no Brasil e às expectativas e agitações por um novo homem e uma nova sociedade que despontavam naquele período em diferentes partes

---

[1] O grupo foi fundado em 1958 nas dependências da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo. Inicialmente, não passava de mais um movimento amador formado por estudantes universitários. Ainda hoje, sob a liderança de um dos seus fundadores, Zé Celso, o Oficina segue em actividade. Informações sobre as atuais ações do grupo podem ser acessadas através de sua homepage: www.teatroficina.com.br

[2] Gracias Señor estreou no Teatro Tereza Raquel, no Rio de Janeiro, em Fevereiro de 1972, com a seguinte ficha técnica: criação coletiva dos atuadores José Celso Martinez Correa, Renato Borghi, Esther Góes, Marta Satamini, Maria Rita, Sérgio Flaskman, Anna Maria Tamanini, Roberto Duarte, Maria Alice Vergueiro, Hildegard Angel, José Aurélio Michiles, Cidinha Milan, Paulo Luis Freitas, Edil Magliari e Henrique Nurmberger. Músicos: Paulo e Cláudio Guimarães Ferreira, Maurício Mendonça e Gustavo Schroeter. Espaço ambiental: Lina Bo Bardi. Em seguida, ainda no io de Janeiro, fez nova temporada no Teatro Mesbla. Em São Paulo, estreou no Teatro Ruth Escobar, sala Gil Vicente, em Abril do mesmo ano, permanecendo em cartaz até Junho, quando foi suspenso pela Censura para averiguação e nunca mais foi liberado. Retirar um espetáculo para averiguação era prática comum da censura. Para não oferecer ainda mais visibilidade a um evento cultural de sucesso, a censura retirava de cartaz para averiguação. Não chegava a proibir, mas a averiguação levava tempo suficiente para tornar o empreendimento insustentável financeiramente.

do mundo. No entendimento do grupo, era necessário encontrar um outro modo de contato com a plateia capaz de atender a um discurso específico não mais possível no formato tradicional em que vinha produzindo os seus espetáculos. O grupo, então, se embrenhou por caminhos que, em sua concepção, já não era de ordem teatral. O que resulta desse investimento passa a receber uma nova denominação: *te-ato*, o que significa "amarro você em mim?; ou será: atuo em você?" (Peixoto 1983, 94).

A diferença fundamental entre o "teatro" e o "te-ato" está na eliminação do traço ficcional que, "em última instância, vincula o primeiro a uma tradição dramática" (Lehmann, 2007, 47).[3] Sem esta orientação, categorias como "ação" e "personagem" foram revistas. A ausência de um cosmo ficcional, naquela experiência, transferiu a noção de "personagem" para os efeitos no sujeito-ator de um processo que põe em cheque modelos políticos, económicos, sociais, morais, artísticos, estéticos, comportamentais compreendidos até então como verdades irrefutáveis. O *atuador*, ao abandonar as expectativas de criação de um outro-ficcional a ser representado, passa a agir em seu próprio nome, embora regenerado pela revisão de suas crenças e valores.[4]

Na *atuação*, as ações não eram criadas previamente em ensaios, nem perspectivadas para repetidas apresentações. Elas eram produzidas no *aqui e agora* do encontro com o espectador a partir de improvisações orientadas por um guião de jogos e situações. Esses jogos deveriam despertar o público da postura passiva que lhe é atribuída pela estética teatral correspondente ao drama para se juntar ao elenco e participar do acontecimento também como um *atuador*. Assim, em Gracias Señor, o Oficina experimenta o desmanche

[3]Esta relação simbiótica, no Ocidente, entre teatro e drama é o que se encontra por trás da formulação, por parte do crítico alemão Hans-Hans-This Lehmann, do termo teatro pós-dramático: "Há teatro sem drama. A questão que se põe com o novo desenvolvimento do teatro é saber de que modo e com que consequência a ideia do teatro como representação de um *cosmos fictício* foi efetivamente rompida ou mesmo abandonada – um cosmos cujo encerramento foi assegurado pelo drama e pela estética teatral a ele correspondente." (2007, 47-48) É justamente a dificuldade de separar o teatro do drama e o seu desinteresse pelo segundo que parecem ter gerado no Oficina a necessidade de batizar Gracias Señor com outra denominação.

[4] Segundo o aturador Roberto Duarte, a personagem era "(…) uma disposição de você mesmo, acionando o espaço e o contexto da própria revolução que se operava dentro de você e que deveria sempre interagir com o outro, em qualquer lugar - até, principalmente, no palco, propiciando o início, mudança ou aceleração da revolução do outro." (Depoimento oferecido a Vitor Lemos em 16 de Fevereiro de 2000). Zé Celso se refere a personagem como "o fator humano que procura superar inclusive o humano demais, no sentido do Artaud que procurava uma outra anatomia. O personagem é aquele que vai mais longe, que te leva para essa outra anatomia." (Depoimento de Zé Celso a Vitor Lemos em 22 de Outubro de 1999. Gravação em áudio e vídeo).

dos limites entre palco (enquanto local exclusivo da ação) e plateia (enquanto local exclusivo da recepção)[5].

A realização de Gracias Señor e o papel que nele assume o *atuador* não poderão ser claramente compreendidos sem um comentário mais pormenorizado do contexto brasileiro contra o qual o grupo buscou resistir. Como já adiantado, o Brasil, naquela altura, estava submetido a uma violenta ditadura instaurada através de um golpe militar em 1964. Ofereciam apoio ao regime, fundamentalmente, o mercado, as elites, além dos setores conservadores da Igreja Católica e da classe média. Em 1968 - portanto três anos antes do início do processo de criação de Gracias Señor - foi promulgado o Ato Institucional número 5 (AI-5), que legitimava o acirramento da repressão aos opositores do regime. O período ficou marcado pelo fechamento do Congresso Nacional, pela cassação de mandatos de deputados da oposição e de ministros do Supremo Tribunal Federal, pelo crescimento das prisões arbitrárias, da tortura, dos sequestros e assassinatos realizados pelo estado brasileiro.

Segundo o Oficina, tamanha asfixia produziu uma geração apática e conformada. Para que se revertesse aquela esterilidade, o grupo defendeu a necessidade de um teatro que mobilizasse a plateia a partir de um "voltar a querer". E Gracias Señor foi uma estratégia desse processo. A relação criativa e improvisada entre palco e plateia durante a ocorrência do trabalho, nas expectativas do grupo, ofereceria aos presentes as condições de uma conexão direta, criativa e revitalizadora. Pretendia-se, neste contato, a livre fruição de ideias e experiências impossíveis através da tendenciosa e vigiada mediação dos órgãos de comunicação de massa.

Por se tratar de uma obra aberta a agenciamentos múltiplos e imprevisíveis, torna-se complexa a tarefa de descrição do acontecimento. O que é possível - a partir do guião datilografado, de depoimentos por parte de alguns participantes, e de entrevistas veiculadas pela imprensa na época - é uma formulação muito resumida. O guião apresenta um

---

[5] Zé Celso realizou uma primeira experiência nessa direção em sua encenação de Roda Viva (1967). Esta não era uma produção do Oficina, mas trazia já as marcas desse desejo de integração de atores e espectadores. A experiência volta a se repetir, agora numa encenação do grupo, na cena do carnaval da montagem de Galileu Galilei (1968). Mas será em Gracias Señor que o desmanche dos limites entre palco e pateia ganhará um investimento mais radical.

conjunto de dispositivos com abertura para diferentes leituras. Entre tantas possibilidades, parecem ser três as que se destacam: um depoimento cénico ao seu público fiel sobre a crise que o grupo atravessava, cindido entre aqueles que acreditavam numa ação estético-política mais tradicional - teatro-drama - e o grupo interessado com o rompimento desta tradição; um manifesto estético, em que é anunciado o propósito de um novo modo de criação e realização artística, o te-ato; e por fim, um chamado para que o público abandonasse a letargia em que se encontrava, reagisse à repressão a que estavam todos submetidos e conquistasse a liberdade de gerir a sua própria vida. Os dispositivos previstos pelo guião eram meios pelos quais os participantes podiam se conscientizar de problemas comuns e, juntos, buscar alternativas concretas e colectivas para as transformações que se faziam necessárias.

Gracias Señor estava dividido em sete partes. A primeira chamava-se "confrontação". Os atores entravam em cena com suas próprias roupas, encaravam o público durante aproximadamente vinte minutos, em silêncio, mostrando os seus documentos oficiais de identificação. A questão da relação ator-espectador estava colocada: o Oficina afirmava não estar ali para representações. A tese: o teatro morreu porque as relações humanas estão mentirosas e, portanto, mortas. Na segunda parte, "aula de esquizofrenia", o líder do grupo, Zé Celso, apresentava a esquizofrenia como metáfora dos efeitos da repressão em todos os presentes. Alguns *atuadores* reagem, cindindo o elenco em "conservadores-reprimidos" e "reativos-revolucionários". O primeiro grupo é dominado e vestido com camisas de força como as usadas em hospitais psiquiátricos. É lançada a pergunta ao público: deveriam todos aceitar passivamente a esquizofrenia a que estavam sendo submetidos? O espetáculo só era retomado depois que a plateia se manifestava em favor do segundo grupo. Na terceira parte, a "divina comédia", todos eram convidados a se reconhecerem também como algozes. Um *atuador*-anjo autoritário e violento acompanhado de um "exército" de arcanjos, querubins e serafins representavam os meios de comunicação de massa e produtos de uma sociedade de consumo. O discurso do *atuador*-anjo conclamava todos a serem conservadores em seus hábitos e costumes. Um outro grupo de atuadores resistentes passa a ser perseguido e agredido fisicamente com bolas de futebol da marca "Pelé". Lembro que o Brasil havia sido

campeão da Copa do Mundo de Futebol em 1970, no México, sendo Pelé a estrela maior da seleção. Este episódio foi explorado pelo regime que buscou vincular a potência do futebol brasileiro ao "novo Brasil" que estava em construção. Retornando às agressões do "exército angelical", referência clara a tortura vigente, as vitimas buscavam refúgio na plateia que se vê diante de três alternativas: defender os resistentes, colaborar com os agressores, ou ficar indiferente à violência. O *atuador*-anjo e seu exército vence: todos morrem. Na quarta parte, "morte", o elenco se mantém jogado no chão por algum tempo. Na quinta parte, "ressurreição", a vida é apresentada como algo além do mero funcionamento orgânico do corpo. Todos despertam para a realização, junto com o público, de uma utopia. Esta etapa será tratada adiante de modo mais detalhado, pois é nela que a liberação sexual ganha, explicitamente, uma dimensão estético-política. Na sexta parte, "lição de voltar a querer", todos os participantes exploram um bastão de madeira que é passado de mão em mão. A proposta é que nele sejam reconhecidas outras possibilidades de utilização. O elenco sugere haver muitos objetos em um só objeto, mas o objetivo é apenas um: a destruição do inimigo. Nesse momento o espetáculo é encerrado do ponto de vista formal. Os *atuadores* indicam a necessidade de formação de grupos para a sétima e última parte: "te-ato". Vários bastões são confiados ao público que deve fazer deles um uso real. Os *atuadores* deixam o teatro e não voltam para os aplausos.

A comunidade-laboratório

Pelo exposto, percebe-se o vínculo entre *atuação* e desejo, sendo este último compreendido a partir do seguinte pressuposto: "se o desejo produz, produz real. Se o desejo é produtor, só o pode ser a realidade e da realidade". (Deleuze e Guattari, 2004, 31) Ou seja: o desejo é fonte de produção não apenas psíquica, mas também de realidades. Uma vez que a carga de desejo dos membros de uma coletividade não converge numa única direção, o que se espera de um contexto não autoritário é que estejam garantidas as condições para que as diferenças se articulem e se equilibrem. É nesse sentido que a *atuação* em Gracias Señor contemplou o extravasamento da potência reprimida do

brasileiro para a criação de um espaço-tempo de possibilidades e de articulações geradoras de novas realidades menos repressivas. Segundo Marta Satamini,

> "O Zé propõe que você dê muito mais do que espera dar, ele te vira pelo avesso, ele te propõe libertar tudo o que está preso em você, você libertar a sua loucura, os seus desejos mais recônditos, a sua possibilidade de atingir uma coisa ilimitada, você não aceitar os seus próprios limites. (…) Ele propõe que você, além de ser um ator que libera essa força criativa, louca, incontrolável, que você libera isso na sua pessoa também, não só no seu ator, na sua atriz, mas que você seja isso, viva isso. (…) Era um trabalho absolutamente libertador, pelo menos libertava o ser humano que eu era, mesmo que não libertasse o país inteiro. Mas eu achava que através desse trabalho, a gente ia de alguma forma, ajudar as pessoas a libertarem os seus "indivíduos" dentro daquele sufoco que a gente vivia."[6]

Coerentes com este propósito libertário, o grupo, ainda em 1971, encerrou a Companhia Teatro Oficina e constituiu a Comunidade Oficina Brasil[7]. Por trás da ideia de comunidade havia dois propósitos fundamentais: não criar separação entre a vida privada e o fazer artístico - de modo que, em comunidade, o processo criativo e as responsabilidades de produção, de sustentabilidade do coletivo e demais atividades de ordem privada e cotidiana se misturassem como práticas de existência - e o estabelecimento de um espaço à margem da realidade oficial, livre de censura, para a experimentação de modos de viver que transgrediam não só uma política de estado, mas também, modelos que estavam sendo

---

[6] Depoimento oferecido pela *aturadora* Marta Satamini a Vitor Lemos no Rio de Janeiro em 10 de Outubro de 1999. Gravação em áudio e vídeo.

[7] Esta decisão refletiu radicalmente no modo como o grupo estava estruturado. Para o Oficina era um contra-senso um grupo revolucionário organizado como uma empresa privada. Deste modo, desfizeram a relação patrão-empregado, os vencimentos passaram a ser igualmente distribuídos entre todos os integrantes da comunidade e a produção intelectual e artística, apesar de ter sempre contado com a liderança de Zé Celso, procurou se aproximar das propostas de "criação coletiva".

questionados pelo projeto contracultural[8] daquele período, projeto este a que o Oficina se via inteiramente afinado.

O propósito de constituição de uma comunidade alternativa é um dos reflexos da influência que o Oficina recebeu do contato travado com Living Theatre. Em 1970, o Living desembarcou em São Paulo, a convite de Zé Celso e de Renato Borghi[9], para a criação de um trabalho conjunto. Havia afinidades entre brasileiros e estadunidenses suficientes para esta aproximação: os dois coletivos estavam comprometidos com o combate à sociedade burguesa e com a revisão do seu modelo de teatro (dramático), o que implicava em encontrar um novo modelo capaz de potencializar e disseminar suas ideias revolucionárias. No entanto, no percurso da criação, as divergências se mostraram mais fortes[10] e os dois grupos decidiram seguir caminhos próprios[11]. No entanto, o Oficina, pelo que segue, sai inteiramente transformado daquela experiência.

O Living que chegou ao Brasil já havia criado Paradise Now, espetáulo apresentado no Festival de Avignon de 1968, que representou um marco na história do grupo e na do festival, e um importante estímulo para os movimentos estudantis ocorridos naquele ano em Paris.[12] O grupo era nómade por opção e seus membros viviam em comunidade praticando um modo de vida que buscava expandir as possibilidades estabelecidas pela cultura ocidental. Neste espetáculo, o Living fazia do palco a extensão de suas crenças: negavam o

---

[8] Theodore Roszak sintetiza a diversidade da contracultura daquele tempo como a busca de alternativas ao que ele chama de "tecnocracia", ou seja, "(…) aquela forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional. É o ideal que geralmente pessoas têm em mente quando falam de modernização, atualização, racionalização, planejamento. (…) A meticulosa sistematização que Adam Smith louvou em sua famosa fabrica de alfinetes estende-se hoje a todas as áreas da vida, proporcionando-nos uma organização humana que compete em precisão com nossa organização mecânica." (1972, 19)

[9] Renato Borghi foi, junto com Zé Celso, um dos fundadores do Oficina.

[10] Segundo Zé Celso, o Living chegou ao Brasil "com uma consciência imperialista muito forte, uma coisa de querer "salvar" a América do Sul, uma missão totalmente enraizada na cabeça deles, ligada ao próprio judaísmo, a própria cultura americana deles." (CORREA 1998, 170)

[11] O Living permaneceu no Brasil até 1971 experimentando novas táticas de ativismo estético-político. O grupo terminou detido na cidade de Ouro Preto. Sobre a passagem do Living Theatre pelo Brasil, recomendo a leitura do artigo de Alessandra Vannucci, publicado na Revista Sala Preta, com o título "O Legado de Caim: a jornada brasileira do Living Theatre (1970-1971).

[12] Zé Celso e Renato Borghi estavam em Paris naquele Maio. O espetáculo do Oficina O Rei da Vela (1967) havia participado do Festival de Nancy. Foi em meio ao clima revolucionário de Paradise Now e das barricadas de Paris que os brasileiros procuraram por Julien Beck e Judith Malina e fizeram o convite de parceria no Brasil.

sistema, o Estado, a repressão do corpo e de suas liberdades nas mais diversas perspectivas. Este projeto contemplava, ainda, repensar noções de arte e de teatro, o que permitiu oferecer também ao espectador a oportunidade de realizar, em cena, as suas utopias. Para o Living, "o teatro voltado para o público passivo e que o mantém em sua passividade é um teatro contrarevolucionário; (...) um teatro castrador a que é preciso destruir". (Lebel, 1969. p.10) Por fim, Paradise Now trata os tabus como manifestações de nossa sexualidade reprimida. Inspirados pelo psicanalista alemão Wilhelm Reich, acreditavam na superação da violência pela superação da repressão sexual. O enfrentamento e rompimento com tabus passou a fazer parte das práticas existenciais da comunidade e, consequentemente, do espetáculo Paradise Now.

Fica, então, evidente o quanto Gracias Señor se desdobra de apropriações[13] feitas pelo Oficina de pressupostos da investigação que o Living já vinha realizando. No que diz respeito à vida comunitária, no Oficina, ela se deu de modo diferente daquela experimentada pelo Living. Para os brasileiros, o senso de comunidade nunca se restringiu ao compartilhamento de uma mesma residência. Foram poucas as circunstâncias em que isto aconteceu e, quando aconteceu, a partilha se deu entre parte de seus integrantes[14]. O fundamental naquele projeto foi o já comentado desejo de expandir a sala de "ensaios" para a vida privada de seus participantes. Desta forma, mesmo os que tinham suas próprias residências frequentavam o apartamento em que moravam Zé Celso e alguns outros componentes do grupo como parte - ainda que não obrigatória - daquele processo criativo.

A comunidade Oficina Brasil, em resumo, buscava instaurar um território livre para o exercício de práticas impossíveis no plano oficial da realidade, onde se estabelecia uma

---

[13] Esta é uma outra marca importante que acompanha a trajetória do Oficina: o grupo nunca hesitou em absorver influências diversas, no campo artístico e do pensamento, para a criação de procedimentos próprios e voltados para objetivos específicos. Tal procedimento era bastante influenciado pela Antropofagia Cultural, noção criada pelo escritor modernista Oswald de Andrade. A exemplo dos índios antropófagos brasileiros, que acreditavam se alimentar da força do inimigo digerido, Oswald de Andrade defendeu o diálogo com outras culturas não como modelos a serem imitados, ou servilmente idolatrados, mas como referências a serem revistas a fim de potencializar a produção cultural e artística brasileira a ponto de torná-la objeto de exportação e influência no mundo.

[14] Um momento de moradia coletiva se deu em Salvador, quando o grupo estava em digressão pelo Brasil com três dos maiores sucessos de seu repertório. De volta a São Paulo, um núcleo central partilha um mesmo apartamento e, no Rio de Janeiro, por conta da estreia de Gracias Señor, foi alugado um grande apartamento em que moravam apenas os *atuadores* vindos de São Paulo.

relação bastante aproximada entre a criação artística e uma vivência pessoal orientada por noções de liberdade e coletividade. Este modelo ganhou um sentido de laboratório permanente, em que os participantes estavam disponíveis durante todas as horas do dia a uma prática que apontava para uma revolução nos modos de pensar, agir, sentir, em suma, viver.

> A vida incorporaria a cada momento um ato revolucionário, um rompimento e denúncia da relação escravo-senhor que sintetizava todas as formas de dominação, colonização e exploração do homem pelo homem: na cama, na mesa, nas relações de trabalho, nos discursos e nas práticas em geral. Visava-se a superação da alienação que dividia o homem entre a vida pública e a vida privada, não apenas nas relações econômicas, que era o que pretendiam os partidos políticos revolucionários.[15]

Esta indivisibilidade entre vida e arte gerava no seio daquela comunidade

> "(…) uma massa de improvisações, de vivências, de observações. Nessa concepção de teatro e vida, você estava o tempo todo em ação, tudo era material de um distanciamento. Ao mesmo tempo em que você vivia, você observava a vida, você fazia os apontamentos no caderno para a construção do trabalho novo. O trabalho que depois se resolveria no contato com o público."[16]

No dia a dia da comunidade, "toda a rotina e disciplina eram caretas"[17]. Os seus integrantes dormiam, acordavam, comiam, como quisessem, na hora que quisessem. "Às vezes, dormíamos na sala, no quarto, embaixo da mesa. Tinha essa coisa de estar sempre todo mundo junto, lendo, ouvindo disco, brincando, conversando, morando todo mundo

---

[15] Depoimento oferecido pelo *atuador* Roberto Duarte a Vitor Lemos no Rio de Janeiro em 16 de Fevereiro de 2000. Gravação em áudio.

[16] Depoimento dado pelo *atuador* Zé Celso a Vitor Lemos em São Paulo no dia 16 de Março de 2000. Gravação em áudio e vídeo.

[17] Depoimento oferecido pelo *atuador* Roberto Duarte a Vitor Lemos no Rio de Janeiro em 16 de Fevereiro de 2000. Gravação em áudio.

junto."[18] As atividades, portanto, aconteciam naturalmente, sem uma programação e as pessoas se juntavam conforme suas disponibilidades, curiosidades e desejos. Era uma série de práticas coletivas, como ouvir músicas, leituras, apresentações de temas de interesse do trabalho e da comunidade, discussões e até a experimentação de ideias interessantes que viessem a surgir dessas práticas e que pudessem ser aproveitadas para o guião. Fazia parte também da rotina da comunidade práticas que se voltavam para a expansão de limites do corpo, como meditação, yoga, consumo de drogas e experiências no campo sexual. Segundo o *atuador* Roberto Duarte, "era preciso assumir uma ideia de liberdade de forma muito profunda, romper todas as cadeias. Era como entregar todo o poder ao insconsciente e ao desejo, às pulsões, etc."[19] Segundo Marta Satamini,

> "O ambiente já era de muita loucura. O Oficina apenas dizia: "olha, aqui é um território livre, vale tudo, é um lugar para você experimentar, se jogar e romper com as suas barreiras. Se lá fora na sociedade tem gente fazendo isso, com certeza é com alguma crítica e dificuldade, mas aqui não. Vale tudo!"[20]

Tais experiências estabeleciam códigos comportamentais, modos de pensar e de agir que ganhavam sentido apenas no seio daquela comunidade. Esta cultura própria, segundo o *atuador* Aurélio Michiles, fazia nascer "aquele sentimento de vida tribal (...) que é um sentimento que o Zé defende e pratica até hoje".[21] Para fazer parte do elenco de Gracias Señor era indispensável se integrar àquela tribo, incorporar para a sua vida os rituais, as crenças e valores daquela tribo. Sem a radicalização solicitada pela comunidade, não era

---

[18] Depoimento oferecido pela *aturadora* Analu Prestes a Vitor Lemos em São Paulo no dia 25 de Maio de 2000). Gravação em áudio e vídeo.

[19] Depoimento dado pelo *atuador* Roberto Duarte a Vitor Lemos no Rio de Janeiro em 16 de Fevereiro de 2000. Gravação em áudio.

[20] Depoimento oferecido pela *atuadora* Marta Satamini a Vitor Lemos no Rio de Janeiro em 20 de Maio de 2000. Gravação em áudio e vídeo.

[21] Depoimento oferecido pelo *atuador* Aurélio Michiles a Vitor Lemos em São Paulo no dia 02 de Junho de 2000. Gravação em áudio.

possível “se sentir parte do todo”.[22] A *atuadora* Analú Prestes também comenta sobre esta urgência de ingressar na tribo:

> “Eu entrei para a tribo. Você fala a linguagem deles, você atua como eles atuam, você é entendida por eles. Eu fiquei doida e somente doida eu poderia me liberar, me soltar para as ideias do espetáculo. (...) Um processo terapêutico de autoconhecimento, de provocações e liberações. Você tinha que ter uma postura na sua vida... não tinha nenhum caretão lá no palco falando. Careta não entrava na tribo. Pra conseguir aquilo, as pessoas tinham que se despojar de uma série de coisas, entrar nessa comunidade, participar desse ritual todo para ter uma linguagem comum dada pelo Zé”. [23]

O *atuador* e a liberação da sexualidade

A disposição para práticas sexuais pouco ortodoxas era um imperativo para se integrar à tribo. Assim como o Living Theatre, o Oficina também havia se interessado pelas teorias reichianas que haviam chegado ao Brasil no final da década de sessenta. O alinhamento de Reich ao marxismo fez com que o psicanalista alemão considerasse os desequilíbrios sociais na compreensão dos desequilíbrios psíquicos. A terapêutica de Reich tem por objetivo ativar a circulação energética do corpo, através de duas alternativas: uma primeira, psíquica, por meio da análise psicanalítica tradicional e outra, com maior comprometimento físico, através de toques, massagens, movimentos e exercícios respiratórios. O que o alemão entende por *couraça* é o resultado da concentração energética na contração muscular que é provocada pela necessidade do indivíduo se defender de uma agressão externa. Quanto maior a agressividade do ambiente, maior quantidade de couraça e menor circulação de energia. Um corpo saudável depende da liberação desses fluxos e a

---

[22] Depoimento oferecido pela *atuadora* Marta Satamini a Vitor Lemos no Rio de Janeiro em 20 de Maio de 2000. Gravação em áudio e vídeo.

[23] Depoimento oferecido pela atuadora Analu Prestes a Vitor Lemos no Rio de Janeiro em 25 de Maio de 2000. Gravação em áudio e vídeo.

sexualidade assume um papel fundamental nesse processo. Para Reich, o orgasmo é um importante canal de descarga energética. Torna-se, portanto, indispensável para a diminuição das couraças o estabelecimento de uma plena satisfação sexual. O Oficina se apropriou dessas teorias criando uma série de experiências a serem realizadas sem culpa e sem censura, em que a exploração do corpo e da sexualidade são postos simultaneamente como prática comunitária, modo de criação e ação revolucionária.

Participar dessas práticas implicava em um exercício complexo de desapego de tabus. À medida que avançavam neste propósito, os membros da comunidade experimentavam uma sexualidade mais livre através de toques, de nudez pública, massagens e relacionamentos sexuais sem limites morais.

> "Transar na frente dos outros, ver outras pessoas transando na sua frente, andar nua na frente dos outros. Era um apartamento enorme com vários colchões espalhados. (...) Ninguém está acostumado a ficar andando pelado dentro de casa, com amigos e de repente alguém chega e vê tudo isso, um outro batendo cocaína, outra turma fazendo outra coisa. Saíamos do espetáculo e ficávamos até às seis da manhã. Namorávamos, conversávamos sobre o espetáculo, fazíamos uma comida. Cada um tinha o seu namorado e as pessoas transavam onde o namoro começava."[24]

Os efeitos dessas experiências seguem abaixo relatados:

> "Eu vi que na verdade era uma caretice minha. Eu tinha um monte de preconceitos, eu vinha de dez anos de escola de freiras, um monte de preconceitos em relação a uma série de coisas e na verdade tinha que rever essas coisas todas (...) Saí da casa dos meus pais. (...) Namorei o Henricão que era namorado do Zé. Então eu fiz parte de um triângulo. Minha primeira história afetiva foi um triângulo com dois homens. O Zé e o Henricão. Antes eu tinha um namoradinho, eu na minha casa, ele na casa

---

[24] Depoimento oferecido por Analú Prestes a Vitor Lemos no Rio de Janeiro em 20 de Maio de 2000. Gravação em áudio e vídeo.

da mãe dele. A gente trepava escondidinho, aquela coisa toda e de repente eu estava na cama com outros dois homens (…) era uma coisa louquíssima. Tem que ter a cabeça aberta para aceitar que as pessoas podem se relacionar com homens, se relacionar com mulheres, que o amor é uma coisa livre. Na minha cabeça não tinha isso. Tinha a coisa certinha. No início foi uma agressão, mas como eu coloquei na cabeça que eu queria ser um deles... Mas se não fosse isso, eu não teria rompido com uma série de valores, não teria vindo aberta para o Rio de Janeiro viver a minha vida, viver sozinha. Eu sinto que eu rompi com uma série de coisas, com uma maneira de encarar a vida mesmo. E eu acho que foi graças a esse processo todo. Foi muito sofrido, foi uma violência que fui resolver anos depois na análise.” [25]

A prática sexual estimulada na Comunidade Oficina Brasil, segundo a percepção da *atuadora*, apresenta efeitos importantes na sua *atuação* em Gracias Señor, sobretudo no que diz respeito a geração de

> “Um corpo vivo, aberto à sensibilidade, aflorado através das massagens, toques, mesmo que no cotidiano. Há um ganho na vida corporal através da nudez, da sexualidade viva. Aceitar como você é. Sem barreiras. Um corpo observado e aceito é um corpo relaxado. Uma dança em que todos se soltavam. Perdi a vergonha.” [26]

Nem sempre era possível superar obstáculos para a realização das experiências propostas pela comunidade. Quando acontecia, era uma oportunidade para a discussão, identificação e superação desses obstáculos. Eles ganham inúmeras denominações: máscara, couraça, ou careta[27], entre outras. Independentemente de sua natureza, esses

[25] Idem

[26] Idem

[27] O sentido de bloqueio como careta pode ser compreendido na fala do atuador Zé Celso a seguir. “Então era necessário localizar essa máscara, esse desenho em que a sociedade se modela e fica como uma careta”. (Em depoimento oferecido a Vitor Lemos em 16 de Março de 2000. Gravação em áudio e vídeo.)

bloqueios precisavam ser neutralizados, sob risco da *atuação* cair numa representação.[28] Isso era feito com o envolvimento de toda a comunidade. A clínica instaurada ficou conhecida como *qual é*?. Assim como todas as demais propostas daquela comunidade, não é possível fechar o *qual é?* num modelo rígido. O objetivo era "questionar as pessoas até a exaustão, até você conseguir provar que elas eram umas caretonas e que por isso tinham que ir embora"[29] a não ser que se depusessem a afrouxar as suas defesas para se afinarem com a tribo. Através do *qual é?,* buscava-se dar "um toque que acionaria os mecanismos de rebelião interna de cada um massacrando o seu senhor interno e emancipando o seu escravo, agora senhor do seu desejo"[30]. Toda e qualquer manifestação de comportamento considerado conservador e, portanto, reprimido, poderia justificar a convocação *do qual é?.*

> "Todo mundo perguntava coisas, intimidades, coisas que você fica sem jeito de dizer e de levar logo um *qual é?*. Porque até você abrir e se expressar… E se você falasse uma coisa que eles achassem ridícula, falavam que era uma cafonice, que era ridículo, que não sei o que…. Ficavam provocando coisas, fazendo você responder coisas que as vezes não estava a fim de responder. Aí levava um *qual é?* e tinha que responder, né? E não adiantava sair pela tangente porque falavam que você estava mentindo, não era verdade, "não é assim", "não é isso mesmo que você pensa". Provocavam a pessoa até a pessoa chorar e falar,. Enfim… presenciei sim essas rodas. (…) Comigo mandaram ficar deitada de olhos fechados. Disseram que iam fazer uma massagem de várias pessoas. Era surpresa. Você chegava para fazer o trabalho e de repente inventam isso. E aí você fica de calcinha e sutiã. Se você não quer tirar a roupa, toma *o qual é?* Eu não tive coragem de dizer que não

---

[28] Aqui estaria uma apropriação de ideias já trabalhadas por Grotowski. O encenador polonês foi uma referência importante para o Oficina na criação do espetáculo Na Selva das Cidades, de Bertold Brecht (1969). O comentário de Zé Celso nos leva imediatamente a uma livre apropriação da noção de "via negativa". Grotowski buscou a dimensão viva do ator não através de atributos que garantiriam uma ação orgânica, mas através de um trabalho rigoroso de eliminação dos bloqueios que inibem a manifestação dos impulsos do ator.

[29] Depoimento oferecido pela atuadora Marta Satamini a Vitor Lemos no Rio de Janeiro em 20 de Maio de 2000. Gravação em áudio e vídeo.

[30] Depoimento dado pelo *atuador* Roberto Duarte a Vitor Lemos no Rio de Janeiro em 16 de Fevereiro de 2000. Gravação em áudio.

> tirava a roupa. Fechei os olhos e cada um vinha e massageva uma parte do corpo. Depois, pegavam e caminhavam com você para você deixar liberar as sensações. Porque a gente não, mas as vezes homem fica de pau duro e… liberar e deixar sentir… E se tiver coragem de agarrar alguém, agarra, libera. Por exemplo, um homem que é tocado por vários homens e de repente fica excitado, volta para a casa péssimo. A cabeça fica confusa."[31]

O que verifica-se a partir dos depoimentos dos *atuadores* colhidos é a presença das práticas acima descritas mais explicitamente presentes na quinta parte do roteiro, "lição de voltar a querer", mais precisamente na passagem conhecida como "Barca de Serafim". Esta parte vinha a seguir da "morte", em que a situação repressiva brasileira chegava à impossibilidade de uma ação criativa e transformadora. O que segue a morte é a ressurreição. Em Gracias Señor, a vida nova estaria na experiência do corpo, na sua potência em afetar o mundo e ser por ele afetado. Nessas circunstâncias, voltar à vida significa despertar seus desejos - "voltar a querer" - e articular o querer aos desejos do outro.

Como já comentado, na parte anterior, "morte", os *atuadores* encontravam-se jogados no chão. De repente, começavam a "ressuscitar", levantando-se em busca de algum estímulo que os mantivessem vivos. Procuravam nos outros (inclusive nos espectadores) a energia vital. Esta energia confunde-se com aquilo que partia do outro e que os afetavam eroticamente. Assim feito, os *atuadores* aproximavam-se de seus objetos de desejo oferecendo sal e amendoim. O alimento era posto na boca junto com o convite sedutor: "Vem comigo?". Era o convite para uma fuga, para a vivência de um sonho coletivo. Se o desejo fosse recíproco, o espectador se integrava ao jogo, participando de um dos grupos que eram organizados: o das rãs (referência ao elemento terra) e o das cotovias (referência ao elemento ar). O grupo das rãs construía uma barca no espaço cênico que, minutos a seguir, levaria todos para uma viagem. Enquanto isso, o grupo das cotovias subia ao balcão do teatro e de lá cantava e flertava com o de baixo. A realização do sonho dependia da

[31] Depoimento oferecido por Analú Prestes a Vitor Lemos no Rio de Janeiro em 25 de Maio de 2000. Gravação em áudio e vídeo.

união dos corpos, da união das rãs e das cotovias. Com a barca pronta, as rãs passavam a seduzir as cotovias para que descessem e se juntassem a elas. Feito isso, a barca partia para os "mares do sul". Naquela barca, todos comiam frutas unidos em abraços e beijos criando o sonho de uma comunidade calcada no amor, no prazer e na liberdade. Cantavam:

> De baixo do Equador,
> Não há pecado,
> Meu amor…[32]

Gracias Señor, ao romper com as configurações dramáticas, ofereceu ao grupo Oficina e ao teatro brasileiro uma perspectiva estética atualizada com às vanguardas teatrais do período. Destaca-se nesta empreitada, o modo como foi privilegiado o contato interpessoal entre atores, e entre atores e espectadores, às relações primordialmente ficcionais. Segundo Lehmann, seria a ênfase na "imediatidade de toda uma experiência compartilhada por artistas e público" aquilo que "se encontra no centro da "arte performática" (2007, 223). Ao inaugurar nos palcos brasileiros uma prática desta natureza, Gracias Señor e o *atuador* sofreram com a reatividade da crítica e do público conservador, incapazes de se desapegarem de referências morais e teatrais canônicas para a recepção do evento. O grande crítico, Sábato Magaldi, por exemplo, chegou a afirmar que aquelas propostas do Oficina eram uma "caricatura da verdade preenchida por todas as baboseiras da moda do teatro de vanguarda inspiradas em grande parte nas teorias irracionalistas"[33]. No entanto, se analisarmos Gracias Senhor a partir dos objetivos do Oficina de criar uma obra em que "arte", "vida" e "revolução" fundem-se numa experiência comum, verifica-se que o *atuador* incorporou um projeto complexo que exigiu de sua parte uma dura confrontação com valores estruturantes de sua subjetividade. Este aspecto, cujo valor é impossível de ser reconhecido por uma recepção dogmática, faz da *atuação* em Gracias

---

[32] Depoimento oferecido pela *atuadora* Marta Satamini a Vitor Lemos no Rio de Janeiro em 10 de Outubro de 1999. Gravação em áudio e vídeo.

[33] Trecho destacado da crítica ao espetáculo Gracias Señor escrita por Sábato Magaldi e publicada no Jornal da Tarde, São Paulo, em 2 de Maio de 1972.

Señor, para o Oficina de 1958 a 1972, a sua mais sofisticada e exigente investigação do ator-performer e de seus recursos se visto sob a totalidade do corpo e seus hábitos, pensamentos, valores, enfim, da vida na sua mais abrangente perspectiva possível.

Referências bibliográficas

CORREA, José Celso Martines. (1998), *Primeiro ato: cadernos depoimentos e entrevistas.* São Paulo, Editora 34.

DELEUZE, Giles./GUATTARI, Felix. (2004), *O Anti-Édipo*. Lisboa, Assírio & Alvim.

LEBEL, Jean-Jacques. (1969), *O Happening*. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura,

____. (1970) *Teatro y Revolución - Entrevistas con el Living Theatre*. Caracas, Monte Ávila Editores.

LEHMANN, Jean-Jacques. (2007), *O teatro pós-dramático*. São Paulo, Cosac Naify.

LEMOS, Vitor. (2000), *Gracias Señor: análise de uma proposta para a atuação*, 167f, dissertação (Mestrado em Teatro), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Rio de Janeiro.

PEIXOTO, Fernando. (1982), *Teatro oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo, Brasiliense.

____. (1982), Revista Dyonisos, nº 26. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro.

ROSZAK, Theodore. (1972), *A Contracultura*. Rio de Janeiro, Vozes.

SILVA, Armando Sérgio da. (1981), *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo, Perspectiva.

SOUZA, Maria Lana de Araújo e./VANNUCCI, Alessandra. (2015), "Paradise Now: o poder da liberação sexual na criação de movimentos político-sociais", *Revista O Percevejo*, 2015, n.2, pp.149-165. http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/5692

Gracias Señor - criação coletiva do grupo Oficina Brasil. Texto/roteiro. (Cópia datilografada)

Depoimentos exclusivos dos atuadores oferecidos a Vitor Lemos:

CORREA, José Celso Martinez. Gravação, São Paulo, 22/10/1999 e 16/03/2000.

DUARTE, Roberto. Gravação, Rio de Janeiro, 16/02/2000

FLASKMAN, Sérgio. Gravação. Rio de Janeiro, 27/10/1999.

GÓES, Esther. Gravação. São Paulo, 12/10/1999

MICHILES, Aurélio. Gravação. São Paulo, 03/06/2000.

PRESTES, Analú. Gravação. Rio de Janeiro, 19/10/1999 e 25/05/2000.

SATAMINI, Marta. Gravação. Rio de Janeiro, 10/10/1999 e 20/05/2000.

Nota biográfica

Vitor Lemos é ator, encenador e professor. É Mestre em Teatro pela Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro – UNIRIO (2000) e Doutor em Letras/Literatura, cultura e contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ (2016). Atualmente, em Lisboa, orienta *O Canto do Bode - estúdio de atuação*, uma prática laboratorial voltada para a investigação dos processos de criação do ator. Trata-se de projeto integrado ao Estudos em Companhia – investigação e residências artísticas e ao Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde realiza investigação de pós-doutoramento.

Morada institucional:

Centro de Estudos de Teatro

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa – sala 67

Alameda da Universidade

1600-214 Lisboa

Email: vitorlemos66@gmail.com e vlemos@campus.ul.pt

Currículo Lattes:

http://lattes.cnpq.br/7728375569747689

Ciência Vitae:

https://www.cienciavitae.pt/pt/F917-81D0-3FA0